

# CAECILIA.

## Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLIX. Jahrg.

St. Francis, Wis., October, 1922.

No. 10

### Wie soll ein richtiger Chorregent ausscheiden?

Es ist eine bekannte Thatsache, dass die Güte eines Kirchenchores hauptsächlich von der Beschaffenheit, dem Können und Wollen seines Leiters, der ja gleichsam die Seele desselben ausmacht, abhängt.

Wie einerseits mancher Chor einzig und allein nur durch die Tüchtigkeit und Thätigkeit des Dirigenten zu einer ganz ansehnlichen Kunsthöhe emporgestiegen ist, so kann andererseits auch nicht geleugnet werden, dass viele Kirchenvorstände beim besten Willen deswegen nicht im Stande sind, eine musikalisch und liturgisch auch nur annähernd correcte Musik in ihrem Gotteshause einzuführen, weil es beim Chorleiter an der nöthigen Kenntnis oder am guten Willen fehlt.

Es möge uns deshalb hier gestattet sein, die Eigenschaften eines guten und richtigen Chorregenten eingehender zu besprechen.

1. Das Erste, was wir von einem Musterchorregenten verlangen müssen, ist vor allem eine gläubig-fromme Gesinnung, ein lebendiger Glaube. Darum wurden auch in alter Zeit dem Cantor bei der Uebertragung des *officium cantandi* die Worte ans Herz gelegt: "*Vide, ut quod ore cantas, corde credas*," d. h.: "Siehe zu, dass du das, was du mit dem Munde singst, auch im Herzen glaubst." Nur wer wahrhaft religiös ist, der ist im Stande, den erhabenen Zweck der Kirchenmusik zu erfassen und sein Amt voll und ganz zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gläubigen auszuüben; nur wer aufrichtig gläubig und religiösen Sinn besitzt, der hat Liebe und Eifer in Bezug auf die Kirchenmusik, nur der wird mit demüthiger Unterwerfung unter die kirchlichen Vorschriften arbeiten und in reiner Absicht und gottgefälliger Meinung auf dem Chore thätig sein. Man vergleiche nur einmal zwei sonst gleich befähigte Chorregenten, von welchen der eine kirchlich gesinnt und aufrichtig fromm ist, während der andere nur vom natürlichen Kunststandpunkte aus seinen Dienst versieht. Wie verschieden wird das Wirken derselben sein. Beim einen finden wir wahrhaft religiöse Mu-

sik, beim anderen eine Art Concertaufführung. Es bewahrheitet sich hier so recht das bekannte Sprüchlein: *Nemo dat, quod non hat*, d. h. Niemand gibt, was er nicht hat.

2. Eine zweite nothwendige Eigenschaft eines guten Chorregenten ist weiters diese: es muss auch das äussere sittliche Leben mit der gläubigen Gesinnung des Herzens übereinstimmen. Es gilt da die gleiche Mahnung, welche wir theilweise schon im ersten Punkte erwähnt haben, nämlich: "*...et quod corde credis, operibus comprobes* (Can. 20. Dist. XXIII)" d. h.: "was du im Herzen glaubst, das musst du auch mit deinem äusseren Lebenswandel bestätigen." Ein Chorregent, der nach aussen hin ein schlechtes Leben führt, ist ein Scandal für die Kirche und er wird Niemanden durch seine Musik erbauen.

Es ist uns ein Chorregent bekannt, der in musikalischer Beziehung sehr leistungsfähig war und auch einen schätzenswerten Eifer für die Vervollkommnung seines Gesangschores entwickelte, aber er hatte in und ausserhalb der Kirche wegen seiner Unmoralität in der Gemeinde alle Achtung verloren und zwar in einer Weise, dass man ihm die jungen Leuten für den Kirchengesang gar nimmer anvertrauen wollte. Zu einem musterhaften Lebenswandel gehört aber auch ein gewisses *Savoir-vivre*, ein gebildetes, anständiges Benehmen im Verkehre mit den Mitmenschen, speciell gegenüber dem Kirchenvorstande und das nicht bloss in der Kirche, sondern auch in der Gesellschaft.

3. Der Chorregent muss aber drittens auch die für sein Amt nothwendigen Kenntnisse und Fähigkeiten besitzen.

Es gibt im gewöhnlichen Leben wohl auch so gar manche Stümper in ihrem Fache, aber vielleicht am traurigsten sieht es aus bei einer grossen Anzahl von Chorregenten, ja unsere grosse Kirchenmusik-Misère ist vielfach nur zurückzuführen auf die Unfähigkeit gewisser Chor-Potentaten.

Und deshalb muss diese Forderung immer und immer wieder aufgestellt werden: wer Chorregent (Organist) sein will, der soll auch etwas leisten, der soll auch die dazu nöthigen Kenntnisse und Fähigkeiten sich erwerben.

Es versteht sich wohl von selber, dass ein Mann, der auf eine Chorregentenstelle aspiriert, in der Musik überhaupt hinreichend unterrichtet sein muss, denn sonst ist er ja ohnehin schon *a priori*, im Vorhinein dazu nicht tauglich; jedoch als Kirchenmusiker muss er auch noch weitere Kenntnisse besitzen und dazu rechnen wir vor allem

a) ein gewisses Verständniss der Liturgie und der liturgischen Sprache. Wir verlangen damit natürlich nicht ein eingehendes Studium der liturgischen Bücher und anderer einschlägiger Werke, wir fordern selbstverständlich auch nicht die vollständige Kenntnis der lateinischen Kirchensprache, sondern es soll damit nur betont sein, dass wenigstens eine gewisse Kenntnis des katholischen Ritus und seiner Sprache für einen Chorregenten unerlässlich sei.

Nur wer in jenem kirchlichen Geist, welcher in den verschiedenen liturgischen Feierlichkeiten des Kirchenjahres so wunderbar weht, einigermaßen eingedrungen ist, der wird sich immer mehr in die Bedeutung und Erhabenheit der kirchlichen Ceremonien vertiefen und diese Stimmung auch in seine Musik hineinlegen können.

Und dazu ist auch von grosser Wichtigkeit das Verständnis des Textes, der allein den richtigen Ausdruck der Melodie vermittelt, welches Verständnis—wenigstens dem Sinne nach—heutzutage, wo gute Uebersetzungen und einfache Grammatiken für die Erlernung der Kirchensprache existieren, nicht so schwer zu erreichen ist.

b) Das Wissen eines richtigen Chorregenten muss sich weiters auch erstrecken auf die Kenntnis der wichtigsten kirchenmusikalischen Gesetze und Verordnungen. Manche Ungeheuerlichkeiten, die an sich oft sehr leicht vermieden werden könnten, würden von unseren Kirchenchören verschwinden, wenn der gewissenhafte und willige Regenschori auch nur eine Ahnung hätte von den diesbezüglichen liturgischen Vorschriften und ihrer Verpflichtung. Diese Unwissenheit ist aber in unseren Tagen nicht mehr recht entschuldbar, wo eine Anzahl von Sammlungen der wichtigsten kirchenmusikalischen Verordnungen im Drucke erschienen ist und in den Fachzeitschriften immer und immer wieder auf diese verschiedenen Erlässe der heiligen Kirche aufmerksam gemacht wird.

c) Von einem fähigen Chorregenten muss man weiters auch erwarten die Kenntnis des Choralgesanges.

Der Choral ist ja so eigentlich der Gesang der Kirche und wir können uns eine wahre und echte Kirchenmusik ohne Choral überhaupt nicht denken und einen Musterchorregenten ohne Kenntnis desselben nicht vorstellen.

Es braucht freilich eine längere Uebung, um den Choral richtig und schön zu singen, aber wenn man schon ein Amt übernehmen will, so Verständnis für die gregorianischen Weisen *conditio sine qua non*, d. h. unerlässliche Bedingung ist, dann muss man halt in Gottes Namen sich dazu bequemen.

d) Zum Können eines Chordirigenten rechnen wir dann überhaupt die Kenntnis der Chormusik, des Kirchen- oder religiösen Volksliedes und des Orgelspielles.

(Fortsetzung folgt.)

### Jazz Music.

Some readers, on seeing that heading in this place, will perhaps pucker their lips and frown, or even emit a groan, as confirmed aesthetes sometimes do when their sensitive nerve is touched and shocked by something incongruous. But, *pace*, friends—there is really nothing to get excited about; so just sit back calmly and read on, and when you get through you may, for all that this matters, continue to say with the poet: *Odi profanum vulgus et arceo*. There is this unescapable fact to be considered: the music that dominates the musical taste of the bulk of the American people today is—jazz. The youth of the land is “jazzy” to the bone. The raw material that comes to our Catholic singing instructors and choirmasters to be developed in the regular process of choir-building, comes—jazz-bitten. This being the case, what is preferable: to take the convenient pose of the ostrich, “head buried in the sand and tail feathers turned to the sun?” or to inquire seriously into the origin, nature, and perhaps also the possibilities of this universal infection—jazz? We propose to listen to Dr. Carl Engel, a musical writer and Chief of the Music Division of the Library of Congress. In his paper, *Jazz: A Musical Discussion*, delivered at the Musical Supervisors’ Conference at Nashville, March, 1922, and published in the *Atlantic Monthly*, August, 1922, we read *inter alia* the following:

“Jazz is upon us everywhere... It offers many problems which are grave, yet seemingly not more perplexing than those which have arisen under similar conjunctures in the past. True it is that the dance to which jazz music has been coupled is not precisely setting an ex-

ample of modesty and grace. True, also, that certain modern dance-perversions have called up music that is as noxious as the breath of Belial. Only by a bold stretch of fancy can this delirious caterwauling be brought under the head of music proper—or improper; as noise, its significance at times becomes eloquent to the point of leaving little or nothing to the imagination.... For the present, I am not concerned with dance reform, nor am I interested in jazz as an accompaniment to Terpsichorean atrocities; it is rather the musical side of jazz—how it originated, what it represents, and what it may lead to—upon which I shall try to throw a little light.

"Like any other type of music—jazz can be bad or good. I am not defending bad jazz any more than I would defend a bad ballad or the bad playing of Beethoven.... Let me state emphatically that I no way sympathize with these perpetrators of infernal din.... the frenzied beaters of pots and kitchen kettles.... who are giving a poor imitation of the admirable savage, with his highly perfected and astonishingly diversified art of sounding pulsatile instruments. The savage stands far above the clownish tricks of rubbing sandpaper, blowing shrieky sirens, or hitting at random a battery of gongs. The savage is immeasurably more cultured than the person who belabors a piano with his whole body and, thrumming two or three ill-assorted chords, frantically fumbled together in endless and stale repetition, tries to tell you that he is playing jazz. As a matter of fact, he is doing nothing of the kind....

"There exists such a thing as *good* jazz music, and good jazz is a great deal better, and far more harmless, than is a bad ballad or the bad playing of Beethoven.... Good jazz is the latest phase of American popular music. It is the upshot of a transformation which started some twenty years ago, and culminated in something unique, unmatched in any other part of the world. Fifteen years ago we had progressed to the insipid 'Waltz me around again, Willie;' to the Coon-song and the Rag-time factories in the back parlors of the West Twentieth streets of New York. With the period of 'Everybody's doing it, doing it,' about 1912, we reached the short insistent motif which was to usurp the prerogatives of songfulness. Then, one fine day in 1915, we were treated to the 'The Magic Melody.' A young man (Mr. Jerome Kern) had dared to introduce into his tune a modulation which was nothing extraordinary in itself, but which marked a change, a new régime in American popular music. It was just the thing that the popular composer had been warned against by

the wise ones as a thing too 'high-brow' for the public to accept. They were foolish prophets. The public not only like it; they went mad over it. And well they might; for it was a relief, a liberation.... His (Mr. Kern's) little harmonic device had a hue all its own; and popular parlance decided that it was 'blue.' .... What stainless ears considered a rather weird turn of melody, a morbid shifting of harmonies, entered the dictionary of professional jargon as 'blue note,' or 'blue chord'.... it is the advent in popular music of something which the textbooks call ambiguous chords, altered notes, extraneous modulation, and deceptive cadence. The trick had irresistible charm; everybody tried it. It was in the preludes and interludes of the popular songs that the radicals began to break down the old order.... The various shades of 'blue' in which untutored harmonists indulged, ranged all the way from faint cerulean to deep indigo. The last could often be more fittingly compared to mud.

"Between the earlier 'rag-time' and the 'blues' there was this distinction: the 'rag' had been mainly a thing of rhythm, of syncopation; the 'blues' were syncopation relished with spicier harmonies. In addition to these two elements of music—rhythm and harmony—the people (who in the beginning had known but one thing: melody fastened upon a primitive and weak structure of 'barbershop' chords)—the *people*, I say, who had stepwise advanced from melody and rhythm to harmony, lastly discovered counterpoint. And the result of this last discovery is jazz. In other words, jazz is rag-time, plus 'Blues,' plus orchestral polyphony; it is the combination, in the popular music current, of melody, rhythm, harmony, and counterpoint.... The contrapuntal complexity of jazz is something native, born out of the complex, strident present-day American life. Where did you hear, before jazz was invented, such multifarious stirring, heaving, wrestling of independent voices as there are in a jazz orchestra? The saxophone bleats a turgid song; the clarinets turn capers of their own; the violins come forward with an *obligato*; a saucy flute darts up and down the scale, never missing the right note on the right chord; the trombone lumberingly slides off on a tangent; the drum and xylophone put rhythmic high lights into these kaleidoscopic shiftings; the cornet is suddenly heard above the turmoil, with good-natured brazenness. Chaos in order,—orchestral technic of master craftsmen,—music that is recklessly fantastic, joyously grotesque,—such is good jazz;.... it is something almost impossible to put in score upon a page of paper. For jazz finds its last and supreme glory in the skill for improvisa-

tion exhibited by the performers. The deliberately scored jazz tunes are generally clumsy, pedestrian. . . . A good jazz band should never play, and actually never does play, the same piece twice in the same manner. Each player must be a clever musician, an originator as well as an interpreter, a wheel that turns hither and thither on its own axis without disturbing the clockwork. Strange to relate this orchestral improvisation, which may seem to you virtually impossible or artistically undesirable, is not an invention of our age. To improvise counterpoint was a talent that the musicians in the orchestras of Peri and Monteverdi, three hundred years ago, were expected to possess, and did possess, to such a high degree that the skeleton scores of those operas which have come down to us, give but an imperfect idea of how this music sounded when performed. This lost art of orchestral improvisation, Dr. Engel goes on to tell us, is faintly reflected in the music of the Russian and Hungarian gypsies; but in good jazz it is re-discovered. Franz Liszt could give a suggestion of gypsy music on the keyboard. He had a way of playing the piano orchestrally. "There are few people who can play jazz on the piano. Jazz, as much as the gypsy dances, depends on the many and contrasting voices of a band, united in a single and spontaneous rhythmic, harmonic, and contrapuntal will. The playing and writing down of jazz are two different things. When a jazz tune is written on paper, for a piano solo, it loses nine-tenths of its flavor. Only the bitter grounds are left. In that form, also, it is not unlike the clavichord music of the 17th and 18th centuries, of which only the melody was noted over a figured bass, or 'ground.' Jazz, fortunately, can be preserved on phonographic records for our descendants. They will form their own estimate of our enormities. If we had such records of what Scarlatti, Couperin, and Rameau did with their figured basses, we should have fewer realizations, restitutions, and renditions by arranger and deranger. Moreover, good jazz is enjoyed by capital musicians, by men who are neither inordinately (!) immoral nor extravagantly uncultured." It has fascinated European composers like Stravinsky, Casella, Satie, and is by Maurice Ravel declared to be the only original contribution America has so far made to music. It is being seriously considered by some of the most noted American composers, conductors of symphony orchestras, and University Professors of music. If the fastidious musician succumbs to it, what more conclusive evidence could you demand to prove that good jazz is not void of musical possibilities, not wanting in musical merit? "Meanwhile," continues Dr.

Engel, "the curious and heretical inquirer may be pardoned for dwelling reflectively upon so odd a case as that presented by the gradual accession of melody, rhythm, harmony, and counterpoint to the leading rôle in the popular music of America, a process covering barely more than five decades. It has no parallel in musical history, unless we take musical progress as a whole during the last five centuries."

### Notes.

The bishop of Bayeux, France, four years ago founded a diocesan school of religious music and organ at Caen, in order to train good organists for the largest possible number of churches in his diocese. Today, after four years of work, he finds that his efforts have been crowned by absolute success. It was impossible to appeal to professional organists to play in small parishes where there are few religious services except on Sunday. The school of music at Caen has enabled a large number of priests and members of the laity to receive sufficient musical training to provide music for the religious services in their respective parishes. Many young women of prominent families have taken the matter up seriously, several coming from distant parts of the country to take the course.

All religious music is not ecclesiastical music. Religious ideas ought to influence our whole life and to give a Christian character to all our thoughts and actions; but the manner in which religious feelings are expressed is one thing in daily life, and another in the Church. In life man has to take heed of himself, and to order his affairs with God and his fellow creatures according to the rules given by religion. The form in which he does this he takes out of himself, and it is higher or lower in proportion to the influence which the faith has upon him. In church it is different. Here the Christian is not only face to face with God, but with an institution that has itself settled the forms in which inward religion shall express itself publicly, and it does this most certainly in a manner best calculated to reach and elevate all Christian hearts. Even if Church music only aimed at the edification of the people, it would still be a duty to execute only such compositions as truthfully illustrate or express that to which the Church, by divine authority, desires to direct attention.—*London Tablet*.

